

Die derzeitige europäische Kunstgeschichtsschreibung steht vor der Herausforderung, den methodischen Eurozentrismus und Okzidentalismus des eigenen Fachs zu überwinden. Die Verwickeltheit in globale Geschichten – durch Handels-, Entdeckungs-, Kolonial- und Imperialgeschichten sowie durch die ökonomischen Prozesse der Globalisierung und durch Migration – lässt ahnen, dass es die *postcolonial condition* mit sich bringt, die eigenen Kriterien, Narrationen und Wertbegriffe zu verändern. Über kurz oder lang werden neue Erzählungen auch die Präsentationen musealer Kunstsammlungen affizieren, die derzeit noch fast ausnahmslos eine historisch gewordene Ordnung von geografischen oder nationalen Schulen reproduzieren. Ob und warum die Universalie «Kunst» dafür dann noch der richtige Oberbegriff ist, wird zu diskutieren sein.

Historisch gesehen stellt sich Kunstgeschichtsschreibung als stetige geografische und objektbezogene Erweiterungsgeschichte dar. Diese Ausweitung des Gegenstandsbereichs – in Reaktion auf den Kunstbegriff, der alles andere als stabil war und ist – machte es immer wieder nötig, neue Klassifikationen, Kategorien und Methoden zu entwickeln. Wurde Kunst im 18. Jahrhundert um antike Objekte erweitert, führten gleichzeitig und verstärkt ab Mitte des 19. Jahrhunderts die Zunahme der weltweiten Handelsbeziehungen, der Beginn der Weltausstellungen 1851 in London, die Ausgrabungen im Nahen und Mittleren Osten, der Import und Raub von Artefakten im Zuge von Imperialismus und Kolonialismus, aber auch die Aufwertung der Volkskultur im 19. Jahrhundert in den entstehenden Nationalstaaten dazu, dass die Grenzen zwischen Kunst/Kunsth Handwerk/Nichtkunst immer wieder neu verhandelt werden mussten. Weltkunstgeschichte um 1900 war ein Versuch, auf diese neue Gegenstandsvielfalt mit einem Gesamtentwurf zu antworten. Bezeichnend ist, dass angesichts der Globalisierung heute derselbe Begriff, also *Weltkunst*, in Form von *World Art Studies* wiederauflebt.¹ Eine solche Parallele führt schnell zur Frage, ob unter diesem Begriff ähnliche allgemeine Zuständigkeitsansprüche gestellt werden, wie es für die Kunstgeschichtsschreibung um 1900 aus einer hegemonialen Warte heraus charakteristisch war. Oder, um mit Mathew Rampley aus dem streitfreudigen Umfrageband *Is Art History Global?* zu fragen: «What is the purpose of a globalized postcolonial art history? Who wants it? Who needs it? And to what end?»² Rampley wäre allerdings hinzuzufügen, dass nicht jeder VertreterIn der derzeitigen *World Art Studies* sich als an einem *postkolonialen* Projekt beteiligt begreift; oder wenn ja, durchaus auch in einem revisionistischen Sinn.

II.

World Art Studies beanspruchen, wie schon der Begriff ‚Welt‘ im Titel zeigt, nochmals dem Ganzen gerecht zu werden. Parallelen zur Weltkunst- und Universalgeschichtsschreibung um 1900 sind so offensichtlich, dass diese, wenn hier auch nicht auf ihre Genese, so doch auf ihren Universalismusbegriff hin befragt werden sollen.³ Ein solcher historischer Rekurs soll weniger dazu dienen, die aktuellen Methoden historisch zu fundieren, als einen kleinen Beitrag zu einer Dekolonialisierung des Fachs zu leisten, wie es Viktoria Schmidt-Linsenhoff vor zehn Jahren gefordert hat.⁴

Der Weltkunstgedanke, das ist das Sichauftun eines universalen Kunsthorizonts und die Erkenntnis, dass es dringende Pflicht ist, über die Mauern Europas hinauszuspringen, um mit jenen riesigen Kunstprovinzen sich auseinander zu setzen und in lebendige Beziehung zu treten, die außerhalb unseres westlichen Erdteils existieren.⁵

Oskar Beyer kritisierte in seinem Buch *Welt-Kunst. Von der Umwertung der Kunstgeschichte* von 1923 die, wie er schreibt, seit zwei Jahrzehnten existierende Weltkunstgeschichtsschreibung dahin gehend, dass sie zwar ihren Gegenstandsbereich durch einen Vollständigkeitsanspruch erweitert, aber nicht die ästhetischen Gesetze verändert habe. Immer noch würde die Kunstgeschichtsschreibung am klassischen griechischen Schönheitsideal festhalten und die außereuropäischen, insbesondere die «orientalischen» Stilkulturen geringer schätzen. Diesem «klassizistischen Vorurteil», wie er es nennt, sei das Gemalte, Geschnitzte und Gebaute «barbarischer wesensfremder Völker» immer nur ein Beispiel des «Unvollkommenen, des Noch-nicht-Können, des ‚Primitiven‘ oder schließlich Ausgeburten ungezügelter, dumpfer Triebe und grotesk-abscheulicher Phantasie»⁶. Beyer appelliert an die allgemeingültige, wahrhaft wissenschaftliche und objektiv wertvolle Leistung einer Wissenschaft, die, um ihren Namen zu verdienen, eine solche selektive Betrachtungsweise aufgeben müsse. Sein Vorschlag ist eine «Gemeinschaftskunst»⁷, ausgehend von Volkskultur, auf der die «universale ‚Kunstgemeinschaft‘»⁸ basiert.

Bei Beyer sind mehrere Universalismusbegriffe im Spiel: Zum einen ein solcher, der auf Vollständigkeit zielt; ein zweiter, der seinen eigenen Partikularismus universalisiert, d. h. das griechische Schönheitsideal zum universalgültigen Maßstab erklärt und dessen Kriterien damit auf Ausschluss basieren. Und schließlich formuliert er den Begriff einer künstlerischen Weltgemeinschaft, deren Universalität zum einen in der Vision einer solchen Gemeinschaft liegt, zum anderen aber auch darin, dass Beyer diese Forderung zu einem Zeitpunkt stellt, als sich zunehmend eine nationale und rassistisch argumentierende, völkische Kunstgeschichte manifestiert. Dies betrifft vor allem Oskar Hagens *Deutsches Sehen* von 1920, ein Buch, das, so Beyer, dem deutschen Sehen «auf Kosten aller sonstigen Seh- und Gestaltungsmöglichkeiten eine herrscherliche Stellung»⁹ zuweist, was er selbst als absurd und als kleinliche Befangenheit disqualifiziert.

Mit seiner Proklamation eines künstlerischen ‚Kosmopolitismus‘ im Rahmen der Weltkunstgeschichte ist Beyer in seiner Zeit ein Einzelfall. Auf andere Autoren trifft weitgehend eher das zu, was Beyer kritisierte. Allerdings gibt es um 1900 auch nicht nur *eine* Weltkunstgeschichte. Die verstreuten Ansätze – und nur Beyers Buch trägt «Welt-Kunst» programmatisch im Titel – speisen sich aus unterschiedlichen Disziplinen: Völkerkunde und Völkerpsychologie, Kulturgeschichte, Kunstgeschichte, Historiografie und Wahrnehmungsphysiologie. Alois

Riegl verwendet ihn in «Stilfragen» von 1893 im Kontext der Rede von einer hellenistisch-römischen Weltkunst als Höhepunkt der Kunst, zu dem alle früheren Künste und Entwicklungen streben würden. Er versteht darunter gerade keine Ausweitung, sondern einen Kulminationspunkt. Andere Autoren haben die Vollständigkeit aller Künste im Sinn, etwa Karl Woermann, dessen sechsbändiges Kompendium «Die Kunst aller Völker und Zeiten» zwischen 1900 und 1911 in Leipzig erschienen ist. Gemeinsam ist den Autoren, auf die Herausforderung an die Kunstgeschichte durch die Berücksichtigung nichtwestlicher Artefakte zu reagieren, die die Legitimität eines ausschließlich europäischen, auf römisch-griechischer Basis beruhenden Kunstbegriffs in Zweifel ziehen.¹⁰

Der «universale Kunsthorizont», den Beyer meint, lebt dabei von der Vorstellung eines einheitlichen Prinzips oder eines einheitlichen Gesetzes, das alle Phänomene durchzieht. Michael Walzer nennt eine solche Form von Universalismus den «Universalismus des allumfassenden Gesetzes»¹¹, der letztlich seine Wurzeln im Monotheismus habe. Dieser Universalismus gehe davon aus,

dass es *einen* Gott und – *weil und insofern* es einen Gott gibt – ein Gesetz, eine Gerechtigkeit, ein richtiges Verständnis des guten Lebens, der guten Gesellschaft oder der guten Regierungsform, eine Erlösung, einen Messias, ein Millennium für die gesamte Menschheit gibt.¹²

Walzer stellt dieser Form des Universalismus einen «wiederholenden Universalismus» gegenüber, der nicht an ein Gesetz, sondern an eine je spezifische Erfahrung – er führt als Beispiel die Befreiung eines unterdrückten Volkes an – gebunden ist, die von Einzelnen im Hinblick auf ein universales Prinzip immer wieder neu gemacht werden müsse. Dieser Universalismus habe eine «partikularistische Blickrichtung und eine pluralisierende Tendenz» und bilde keine *Universalgeschichte*, sondern nur «eine Reihe von Geschichten aus, die jeweils für sich wertvoll sind».¹³ Auch hier gebe es eine Gottheit – was man übersetzen könnte in: einen transzendenten Begriff –, den man sich aber als vielgestaltig vorstellen solle. Entlang dieser Unterscheidung könnte man Weltkunst um 1900 und globale Kunst heute verstehen.

Der Geschichtsbegriff der Kunstgeschichte um 1900 ist dem Universalismus des allumfassenden Gesetzes zuzuschlagen. Ein künstlerisches «Entwicklungsgesetz» zu finden, sei es aufsteigend, sei es in Form von Wellenbewegungen oder zyklisch, war das Ziel der sich dadurch legitimierenden Wissenschaft. Riegl formuliert dieses Ziel in einem kurzen Aufsatz «Kunstgeschichte und Universalgeschichte» von 1898, in dem er auf die «universalgeschichtliche Tendenz» seiner Zeit aufmerksam macht. Auf eine erste Generation von Kunstgelehrten und Dilettanten, die die «ganze bunte Welt von den Pyramiden bis zu den Nazarenern» überblickt und unter eine einheitliche Entwicklung zusammengefasst hätten, sei als Gegenbewegung die Konzentration auf Einzeldenkmäler gefolgt, worunter er die Arbeit von Kugler, Bode, Schnaase versteht. Nun sei aber wieder eine universalgeschichtliche Tendenz auszumachen, wobei Riegl selbst für eine gegenseitige Befruchtung von Spezial- und Universalgeschichte plädiert und das Entwicklungsgesetz zugunsten einer Wellenbewegung von Aufstieg und Verfall ablehnt. Zwar hätten sich Universalhistoriker vierzig Jahre lang abgemüht, «eine ununterbrochene Kette der Entwicklung aufzuzeigen, die vom Einfachen und Primitiven zum Komplizierten und Vollkommenen aufsteigt»¹⁴, nur sei eine solche lineare Entwicklung angesichts von großen Ähnlichkeiten zwischen den Künsten unterschiedlicher Zeiten nicht mehr zu halten.

Was an Riegls Darstellung deutlich wird, ist die damalige Bedingung universalgeschichtlicher Bestrebungen: Zwar wurde der Gegenstandsbereich der Kunstgeschichte erweitert, in dem vorher vernachlässigte Objektbereiche in die kunstwissenschaftliche Forschung Einzug hielten – Riegl etwa publizierte unter anderem über Neuseeländische Ornamentik als Beweis für das ursprüngliche Vorkommen von Spiralornamentik¹⁵. Dies aber geschah nur um den Preis der Eingliederung dieser Objekte unter die eigenen Stilkategorien und, damit meist einhergehend, in ein Narrativ, das eine Entwicklungskette vom Primitiven zum Komplexen beschreibt. Ein solcher fortschrittsgeschichtlicher Ansatz assoziierte das Einfache mit dem historisch, aber auch geografisch Fernsten, so dass nicht-europäische Künste als lebende Überbleibsel primitiver Frühformen der Kunst galten. Dieses Wissensparadigma war eng an die produktionstechnische Entwicklung geknüpft: von Jägerkulturen über nomadische Viehwirtschaft bis hin zu Sesshaftigkeit und Ackerbau als Vorgeschichte des eigenen Zeitalters der Industrialisierung. Die Konsequenz war, dass auch zeitgleiche nichteuropäische Künste allenfalls als *Vorgeschichte* galten, und damit aus der Geschichte ein- wie ausgegrenzt wurden. Bei Riegl heißt es:

Da wir im Sinne der modernen Naturwissenschaft uns für berechtigt halten, die Naturvölker für rudimentäre Überbleibsel des Menschengeschlechtes aus früheren längstverflossenen Kulturperioden anzusehen, so erscheint, in diesem Lichte betrachtet, die geometrische Ornamentik heutiger Naturvölker ebenfalls als eine historisch längst überwundene Phase der Entwicklung der dekorativen Künste, und darum von hoher historischer Bedeutsamkeit.¹⁶ Die Wertschätzung erfolgt um den Preis ihrer Subsumierung in eine Entwicklungslogik, die anderen Kulturen Geschichtlichkeit sowie Zeitgenossenschaft verwehrt.¹⁷

Medium der Universalgeschichte war die von Gottfried Semper und Alois Riegl begründete Stilgeschichte. Der Stil, nicht gestört durch individuelle Autorschaft, sollte die sowohl synchrone als auch diachrone Vergleichbarkeit von Kulturen ermöglichen und schaffte einen Weltkunstzusammenhang, der die Einheit der Kunst imaginieren ließ. «Lokale stilistische Sondererscheinungen» waren, so fasst Hubert Locher zusammen, «nur Ausdrucksvarianten eines welthistorischen ›Kunstwollen[s]‹, die man entsprechend auf dem Strang der universalen Stilgeschichte der Kunst glaubte anordnen zu können.»¹⁸ Dies ist etwa der Fall, wenn Riegl moderne Stilbegriffe zu allgemeinen wahrnehmungspsychologischen Kategorien verallgemeinert und sowohl moderne Kunst als auch die der römischen Kaiserzeit als von «impressionistischen Grundzügen geleitet» beschreibt.¹⁹

Dass Stilgeschichte auch zum Medium imperialer Politik wurde, zeigt der Historiker Karl Lamprecht, der u. v. a. Lehrer von Aby Warburg war. Lamprecht begründete 1909 in Leipzig das Institut für Universalgeschichte, dessen große Provokation für die Historikerzunft darin lag, Universalgeschichte nur noch als Kulturgeschichte für denkbar zu halten. Von allen Kulturerzeugnissen wählte er wiederum die Kunst, da – ein eher pragmatischer Grund – die Sammlungen der «Phantasietätigkeit» des Menschen am besten erhalten geblieben seien.

Ein weltgeschichtlicher Zusammenhang werde, so Lamprecht, durch «Einflüsse der Zivilisation und der civilisatorischen Übernahme von einer menschlichen Gemeinschaft zur anderen [...] hergestellt»²⁰, Übernahmen, die bekanntlich weit unziviliter vor sich gingen, als Lamprecht sie hier benennt. Sein Modell sah vor, sich qua Stilvergleich in die Erzeugnisse unterschiedlicher Kulturen – Stil ver-

standen als Ausdruck einer Kultur – einfühlen zu können, um so auch *aktiv* Einfluss auf andere Kulturen ausüben zu können. Die Methode der Einfühlung wurde für ihn zu einem Zeitpunkt wichtig, als es im Zuge der deutschen Expansionspolitik unter Bismarck um die politische und wirtschaftliche «Sicherung von Einflusssphären»²¹ ging. Lamprecht war der Ansicht, dass der wirtschaftliche Einfluss dem geistigen folge und nach beiden erst der eigentliche politische Einfluss mit Erfolg eingeführt werden könne. Dieses Denken ist auch die Urstunde der auswärtigen Kulturpolitik, die Lamprecht in einer berühmten Rede 1912 als Maßnahme für eine zivilisatorische Übernahme im Zuge der Schutzgebietspolitik des deutschen Kaiserreichs in China empfahl.²²

Sind die Motivlagen eines jeweiligen Ansatzes allerdings schon kaum eindeutig zu benennen, so sind ihre Effekte noch weniger zu kontrollieren. Riegl war nicht zuletzt an einer Aufwertung handwerklicher Artefakte interessiert, widersetzte sich aber auch im Zuge der jungen Nationalökonomie einer nationalen Geschmackserziehung, da er an eine freie, alle sozialen, kulturellen und geografischen Grenzen überschreitende Entwicklung von Formen glaubte.²³ Lamprechts Ansatz wiederum stand explizit im Dienst der Expansionspolitik des deutschen Kaiserreichs. Dass sich dabei trotz der kulturhegemonialen Stellung ein gewisser Relativismus einstellte, ist ein teils unerwünschter, teils beabsichtigter Effekt des Kulturvergleichs. Dieser führte dazu, dass vormals stabile Klassifikationen von etwa Hochkultur und niederer Kultur, Kultur- und Naturvolk durcheinander gerieten. Der Ethnologe Ernst Grosse stellt in seinem 1894 publizierten Buch «Anfänge der Kunst» Felszeichnungen damals sogenannter Naturvölker den Freskomalereien der europäischen Hochkultur gegenüber, vergleicht Leinwandmalerei mit Ritzzeichnungen auf Tierhäuten der Aborigines, die ihm aber noch als «armselige Wilde» galten. Der Ansatz zu einem möglichen Relativismus verschwand wieder im hegemonialen, entwicklungsgeschichtlichen Narrativ, im Zuge dessen die nichteuropäischen Künste auf vorgeschichtliche Distanz gehalten wurden.

III.

Einige der aktuellen weltkunsthistorischen Ansätze, etwa von David Summers oder Hans Belting, arbeiten heute wieder mit anthropologischen und wahrnehmungspsychologischen Begriffen, die bereits in Form von Völkerpsychologie und Wahrnehmungsphysiologie die Kunstgeschichte um 1900 informierten. – Hier wäre etwa an Riegls Verallgemeinerung der Kategorie des Impressionistischen zu einer wahrnehmungspsychologischen Kategorie, die unabhängig von ihrem Entstehungszeitpunkt ist, zu denken. – Anthropologische Prinzipien als Grundlage für einen Weltkunstzusammenhang finden sich sowohl in Beltings Bildanthropologie wie auch in Summers *Real Spaces* – ein Buch, das James Elkins in *Is Art History Global?* für den grundlegendsten aktuellen Ansatz zur Frage nach der Globalität der Kunstgeschichte hält. Gemäß Summers sind «reale Räume» solche, auf die sich Menschen als geteilten Bezugspunkt einigen, auch wenn dieser Raum jeweils anders sozial interpretiert würde. Das verbindende Prinzip ist dabei anthropologisch-phänomenologischer Natur, da sich dieser reale Raum nach Summers von der menschlichen körperlichen Verfasstheit her erschließe: der aufrechte Gang, die Symmetrie des Körpers und das «facing», also die frontale Zugewandtheit zur Welt, als Bedeutung gebende Faktoren, in denen sich die spezifische Endlichkeit unserer körperlichen Reichweite manifestiert.²⁴ Diese Merkmale seien die «ge-

meinsame und universale Basis für alle menschlichen Aktivitäten». Allein auf der Basis dieses selbsterklärten Anthropomorphismus können wir, so Summers, überhaupt andere soziale Räume als Alternative zu den unsrigen sehen. Diese Auffassung gründet in der Annahme, dass es universelle Elemente verkörperter Erfahrung gebe, die allererst die Möglichkeit eröffnen, Kunstwerke verschiedener Kulturen zu verstehen. Summers Ansatz, von einer phänomenologischen körperlichen Situiertheit in der Welt auszugehen, formuliert zwar eine Alternative zum vorherrschenden optischen/visuellen Paradigma. Ein solcher Ansatz ist allerdings so basal, dass gerade die Spezifität künstlerischer Produktionsformen, die auf komplexen Praktiken, langen Geschichten und regionalen Ausdifferenzierungen beruhen, verschwindet. Auch findet in einem solchen Ansatz die sozial-historische Bedingtheit von ‚Weltzugängen‘ und die Geschichtlichkeit von Wahrnehmung keine Berücksichtigung. Die anthropologische Argumentation dient vielmehr als Garant für eine naturalisierte, allgemeinmenschliche Konstitution.

Wenn andere Zweige der *World Art History* mit Neuroästhetik und Kognitionswissenschaft ebenfalls an wahrnehmungspsychologische Ansätze anknüpfen, laufen sie wie auch Summers Gefahr, denselben Universalismus des allumfassenden Gesetzes zu wiederholen, der die Suche nach Wissenschaftlichkeit schon um 1900 prägte. Dies ist der Fall bei John Onians, der in einer Neurohistory die Grundlage für *World Art History* sieht.²⁵ Und auch Ladislav Kesner und Barbara Maria Stafford konstatieren, dass Neuro- und Kognitionswissenschaften an biologischen Universalien der Wahrnehmung und der ästhetischen Erfahrung arbeiten würden. Solche anthropobiologischen Universalien würden dann wichtig werden, so Kesner, wenn Kunstgeschichte nicht mehr nur auf ein intellektuelles Verständnis von Kunst zielt, sondern sich auf ästhetische Erfahrung verlege.²⁶ Diese Verschiebung, die Kesner hier vornimmt, ist in gewisser Weise symptomatisch: Schon um 1900 hat man sich angesichts einer Vielfalt von Objekten und möglicherweisen Überforderung der bisherigen Kategorien auf die Erfahrung verlegt – eine Gemeinsamkeit, die sich zwischen den wahrnehmungspsychologisch basierten Ansätzen um 1900 und den neuroästhetischen feststellen lässt. In beiden Fällen werden dabei positivistisch bestimmbare, partikuläre Kriterien universalisiert. Und so abwegig es wäre, zu bestreiten, dass Kunst nicht auch mit wahrnehmungspsychologischen und erfahrungsästhetischen Elementen arbeitet – die Op Art unter anderen besteht daraus –, so abwegig wäre ebenso, Kunst im Zuge eines solchen deklarierten Antiintellektualismus darauf zu begrenzen. Und: Selbst wenn es biologische und anthropologische Gemeinsamkeiten gibt, fangen Künste als komplexe körperlich-geistige Praktiken erst jenseits solcher basalen und naturalisierenden Begriffe an, auch wenn die eigene Körperlichkeit Bedingung ihrer Erfahrbarkeit ist. Oder anders gesagt: Man braucht keinen wie auch immer umstrittenen und veränderlichen Kunstbegriff (und keine Kunst), um neuroästhetisch und kognitionswissenschaftlich zu argumentieren. Ein Begriff von Kunst, so tautologisch es scheint, gehört aber zu den wesentlichen Produktionsbedingungen von Kunst.²⁷

IV.
Ein anthropologisches Grundprinzip berücksichtigt in der Regel keine sozio-politischen Faktoren: Es erklärt keine Geschichte, keine Ungleichheit, keine Verteilung von Wissensressourcen etc. Daher sei nochmals an Rampleys Frage erinnert, wer eine *Global Art History* überhaupt braucht. Rampley stellt fest, dass globale

Bestrebungen der Kunstgeschichte vor allem seitens anglo-amerikanischer WissenschaftlerInnen vorangetrieben würden – und zwar symptomatischerweise in Zeiten nach der Dekolonisierung und der schleichenden Globalisierung. Er hält dies vor allem für den letztlich eurozentrischen Versuch, den Eurozentrismusvorwurf zu verdecken, indem die eigenen Wissenschaftsparadigmen verallgemeinert und gleichzeitig die Globalisierungsprozesse unterstützt werden. Dies trifft sich mit den Beobachtungen Chica Okeke-Agulus, der zu bedenken gibt:

Globalism is the pressing issue of art history only if we mean Western art history, which, like other knowledge industries, must align itself with the discursive and operative logic of political and economic globalization unleashed by post-industrial Western democracies and free-market economies.²⁸

Wenn es Zugang zu den Institutionen der Kunstgeschichte auch für nichtwestliche WissenschaftlerInnen gibt, dann nur insofern sie die westlichen Modelle und Methoden der Kunstgeschichte beherrschen würden. Was zähle, sei eine

familiarity and competence with authors such as Clark, Baxandall, Heidegger, and Merleau-Ponty, together with their understanding of European art historical traditions and theories, that guarantee them access to these institutions, even when in fact their focus is on the work of artists living in Guangzhou or in Ougadougou.²⁹

Zwar könnte man dem entgegen halten, dass gerade im Zuge des Kolonialismus KünstlerInnen sich europäische Modelle (rück)aneigneten und uminterpretierten, und dass WissenschaftlerInnen, die von der Kolonialisierung und deren Folgen ausgehen, eine einflussreiche diasporische Wissensproduktion betreiben. Diese verfolgen aber auch keinen Universalentwurf, denkt man etwa das Konzept der «*Métissage*» oder des «*Black Atlantic*» von Paul Gilroy oder der «*Creolité*», wie sie Eduard Glissant mitformulierte. In diesem Sinne stellen Atreyee Gupta und Sugata Ray fest, dass die nichtwestliche Moderne, das Kreolische, das Hybride und das *mestiza* in Summers «realen Räumen» gar nicht erhalten seien.³⁰ Sie verweisen auch noch auf eine weitere Schwierigkeit: Summers würde sich zwar durchaus um nichtwestliche ästhetische Kategorien bemühen, etwa den Begriff des *darśana* als indische Erfahrung für das Göttliche, doch sei die Historizität dieses Begriffs nicht berücksichtigt: Das *darśana*, wie es im 6. Jahrhundert in der Siva-Höhle in Elephanta praktiziert wurde, sei nicht mit dem des *gharokā-i darśan* (balcony of audience) am Mughal-Hof zu vergleichen und schon gar nicht mit dem «*darśanic gaze*» von Millionen Bollywood-ZuschauerInnen heute.³¹

So berechtigt die Skepsis angesichts der Universalisierungsbestrebungen der westlichen Kunstgeschichte daher ist, bedeutet dies trotzdem nicht, das Konzept des Universalismus zu verabschieden. Der Begriff ist zwar nicht besonders gut beleumundet, gerade im Hinblick auf europäische Geschichte, da er, wie immer wieder konstatiert, die Unterwerfung fremder Bevölkerungen und Territorien legitimiert hatte. Auch war er im Kontext von Museumsgeschichte – von der Wunderkammer bis zu Universalismuseen – bislang eher ein Macht- und Regierungsinstrument.³² Ein jüngeres Beispiel hierfür ist das Abkommen zum Aufbau eines Universalismuseums, das 2008 die Staatlichen Museen Berlin, die Bayerischen Staatsgemäldesammlungen und die Staatlichen Kunstsammlungen Dresden mit dem Steuerparadies Dubai und der nichtdemokratischen Regierung der Vereinigten Arabischen Emirate unterzeichneten.³³ Ein anderes Beispiel ist die Museumsinsel in Berlin, die mit dem geplanten Humboldtforum zu einem neuen Universalismuseum aufsteigen soll. Mit der strapazierten Wunderkammer als Aus-

gangspunkt, um hinter einer preußischen Schlossfassade die Sammlungen nicht-europäischer Künste zu zeigen – womit die kolonialgeschichtliche Aneignung der meisten Objekte nachträglich legitimiert wird –, würde hier sowohl auf ein aristokratisches Herrschaftsprinzip rekurriert als auch der Blick auf andere Kulturen durch das Nadelöhr der europäischen «Entdeckungsgeschichte» geführt. Auch würde mit einer solchen Verbindung von preußischer Herrschaftsarchitektur und Sammlungen nichteuropäischer Künste die imperiale Geste des 19. Jahrhunderts, andere Kulturen anhand ihrer Artefakte ausstellen zu *können*, nicht gebrochen.³⁴

Wenn auch weltumspannende Kunstbegriffe, so lässt es der kurze historische Durchgang sehen, fast immer in legitimierender Absicht für aneignende Bestrebungen gebraucht wurden oder, konkreter, bisweilen dazu dienen, die radikale Ungleichheit und Gewalthaltigkeit der Erwerbungsstände zu kolonialgeschichtlichen Zeiten unter dem Vorwand des Kosmopolitismus oder der europäischen Neugierde zu verschleiern, ist dennoch zwischen unterschiedlichen Universalismen zu unterscheiden. Ähnlich wie Walzer den «wiederholenden Universalismus», favorisiert der französische Philosoph Etienne Balibar einen solchen, der auf einer theoretischen Kritik und auf der praktischen Zurückweisung von angestammten Ungleichheiten, Privilegien und Herrschaftsverhältnissen basiert. Ein solcher sei aber nicht positiv bestimmbar und könne sich nur im konkreten Fall zeigen oder erweisen.³⁵ Balibar unterstreicht dabei auch, dass jeder Universalismus ein Außen produziert. Das heißt jede Setzung von Kunst impliziert eine Nicht-Kunst, ein Universalismus kann also nie allumfassend sein, so paradox das



1 Elvira Espejo, Camino de las Santas, 2010, mit Luis Niños, Virgen de Candelaria de Sabaya, 18. Jahrhundert. Ausstellungsansicht *Das Potosí-Prinzip*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2010

klingen mag. Der Weltkunstbegriff wäre indes einer, der, anders als Kunst mit kleinem k, eine solche innere Spaltung und Ausgrenzung und die damit einhergehenden Widersprüche verdeckt.

Was Balibar vorschwebt, ist ein «Universalismus der Vielheit», der jegliche gemeinsame Kriterien übersteigt. Ein solches Übersteigen von Kriterien scheint schwer zu vereinbaren mit einem kulturellen Produkt wie Kunst, das Bildung, ästhetische Erfahrung, Aufklärung, Identität, Gemeinschaftlichkeit, Prestige, Geschichtsbewusstsein oder Rendite verspricht. Nur braucht man sich rein praktisch gesehen um Kriterien wenig Sorgen zu machen. Diese sind so fest in Narrationen, Marktinteressen oder in so etwas wie einem kulturellen Unbewussten installiert, dass der Weg von einer Hinterfragung sicher geglaubter Setzungen und Werte hin zu einem Universalismus der Vielheit ohnehin weit wäre. Zudem kann ein solcher, wie Balibar unterstreicht, ohnehin nie erreicht, sondern immer nur wieder reklamiert werden. Bezogen auf die genannten Museumsbeispiele bedeutet dies, dass von der Warte eines solchen Universalismusbegriffs ein existierendes und selbsterklärtes Universalismuseum unmöglich ist.

Welche Herausforderungen an eine solche Reklamation konkret geknüpft sind, demonstriert eine Randepisode im Zuge der Ausstellung *Principio Potsí*, die 2010/11 in Madrid, Berlin und Bogotá zu sehen war. In dieser Ausstellung wurden Gemälde des andinen Barock, die im Zuge der spanischen Kolonialherrschaft im ehemaligen Vize-Königreich Peru und heutigen Bolivien produziert worden sind, zusammen mit den Arbeiten zeitgenössischer KünstlerInnen ausgestellt. Diese waren von den KuratorInnen Alice Creischer, Max Jorge Hinderer und



2a Meister von Calamarca, *Uriel Dei (Arkebuseengel)*, 1680, Calamarca, Departamento de La Paz



2b Sonia Abián, *Der Engelapparat*, 2009/2010, Installation. Ausstellungsansicht *Das Potosí-Prinzip*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2010

Andreas Siekmann eingeladen worden, sich mit ihren eigenen Arbeiten auf je eines der historischen Gemälde zu beziehen. (Abb. 1, 2a, b) Im Vorfeld der Ausstellungsstation Berlin gab es seitens der KuratorInnen eine Anfrage bei der Berliner Gemäldegalerie, ein Gemälde des andinen Barock (Abb. 3) für die Dauer der Ausstellung als Gast zu beherbergen und im Kreis europäischer Barockmalerei zu zeigen. Das Ansuchen wurde abgelehnt und die KuratorInnen auf die Votivabteilung des ethnologischen Museums verwiesen.³⁶ Eine solche Platzanweisung ist symptomatisch für die Trennung zwischen vermeintlichem nicht-europäischem Votivobjekt und europäischer Kunst, für eine Trennung in ethnologische einerseits und Kunst-Museen andererseits.³⁷ Im ersten Fall werden Artefakte als Exempel für die Praktiken einer zumeist fremden Kultur ausgestellt, während sie im zweiten unter einen vermeintlich transhistorischen Wertbegriff subsumiert sind. Nur inwieweit ist Peru als unterworfenes Kolonialgebiet und spanisches Vizekönigreich in einem historisch-verwaltungstechnischen Sinn außer-europäisch? Und ist die europäische Kunstgeschichte nicht selbst voller Votivobjekte? Solche Aufteilungen jedenfalls sind es, die künftig aufgelöst werden müssten, da sie im Rahmen globaler Kunstgeschichten, die die Historizität ihrer Klassifikationen mitbedenken, nicht mehr haltbar sind. Und auch wenn es die ultimative gerechte Narration nie geben wird: Es geht vor allem und zunächst darum, ein Bewusstsein dafür zu schaffen, wer wem warum welche Kunstgeschichten erzählt.

«Wiederholte Akte von Selbstbestimmung erzeugen eine Welt der Differenz»³⁸, so nochmals Walzer. Die Differenz wäre gewahrt, wenn der ohnehin noch nie «rein» westliche Kunstbegriff nicht als Absolutum beansprucht, sondern als *eine* von vielen Episoden von Kunst begriffen wird. Die Differenz wäre auch dann gewahrt, wenn Künste auf ihrer Eigenständigkeit und relativen Unabhängigkeit von einem weiteren und derzeit dominierenden Universalismus beharren: dem des allumfassenden Gesetzes des Markts – ein Gesetz, das nicht anthropologisch, sondern ökonomisch fundiert ist.

3 Anonym, *Virgen de la Natividad*, 1732, Diözese von Coroico, Gemeinde von Sorata



Entlang dieser unterschiedlichen Universalismen ist auch der Begriff der Kunst selbst zu diskutieren. Die Beispiele und der kurze historische Rückblick haben gezeigt, dass mit ihm meist ein Universalismus des allumfassenden Gesetzes gemeint ist. Andererseits könnte Kunst zu jenen Universalismen gehören, die ihre institutionelle Stärke nicht daraus beziehen, dass die sie verkörpernden Institutionen selbst absolut wären, sondern aus der Tatsache, dass sie der Ort endloser Anfechtungen auf der Basis ihrer eigenen Prinzipien oder Diskurse sind.³⁹

Da Kunst tatsächlich auf der Basis des eigenen Begriffs endlos anfechtbar ist, wäre sie hierfür ein exemplarischer Fall. Solche Anfechtungen, um dies mit Balibar nochmals zu unterstreichen, sind aber nur jeweils konkret zu führen. Und sie sind, wie Walzer oben betonte, eine Sache von jeweiligen Wiederholungen. Der Kunstbegriff eröffnet also mindestens zwei Möglichkeiten: Als transzendentaler Begriff schafft Kunst das Phantasma der Zuständigkeit der *Kunstgeschichte* für Kunst weltweit, was dazu führen kann, einen allgemeingültigen Kunstbegriff auf der Basis von selektiven Kriterien oder anthropologisch-naturalisierten Faktoren zu formulieren, der nicht zuletzt ökonomisch durchgesetzt wird. Gleichzeitig eröffnet eine solche Universalie aber auch eine Reklamierbarkeit für die unterschiedlichsten Praktiken, die genau einen solchen Einheitsbegriff unterminieren. Gerade die Reklamierung von einer Kategorie führt dazu, dass eine Homogenisierung zu einer Kategorie unmöglich wird.

Anmerkungen

1 Um einige maßgebliche Publikationen zu nennen: David Summers, *Real Spaces. World Art History and the Rise of Western Modernism*, London 2003; John Onians (Hg.), *Compression Vs. Expansion: Containing and Explaining the World's Art* (=Clark Studies in the Visual Arts), Williamstown, MA 2006; James Elkins (Hg.), *Is Art History Global?*, New York/London, 2007; Kitty Zijlmans/Winfried van Damme (Hg.), *World Art Studies: Exploring Concepts and Approaches*, Amsterdam 2008; Whitney Davis, «World Series. The Unruly Orders of World Art History», in: *Third Text*, September 2011, Vol. 25, Nr. 5, S. 493–501.

2 Matthew Rampley, «From Big Art Challenge to a Spiritual Vision: What «Global Art History» Might Really Mean», in: Elkins 2007 (wie Anm. 1), S. 188–202, hier: S. 202.

3 Die folgende Darstellung basiert auf Susanne Leeb, *Die Kunst der Anderen. Anthropologische und biologische Begründungsfiguren in Kunstgeschichte und Kunsttheorie, 1850–1950*, Univ. Diss., Europauniversität Viadrina, Frankfurt/Oder 2007, die 2012 veröffentlicht wird. Vgl. zu einer Darstellung von Weltkunst um 1900 auch: Ulrich Pfisterer, «Origins and Principles of World Art History: 1900 (and 2000)», in: Zijlmans/van Damme 2008 (wie Anm. 1), S. 69–89. Vgl. auch das Forschergruppenprojekt «Entwicklung des Weltkunstbegriffs in der Wiener Schule der Kunstgeschichte» <http://www.geschkult.fu-berlin.de/e/transkulturell/teilprojekte/c2/index.html>. (zuletzt aufgerufen am 12.02.2012); Zum Weltkunstansatz von George Kubler aus den 1960er Jahren vgl. Davis 2011 (wie Anm. 1) sowie <http://www.uni-koeln.de/kubler/audios/audios.html> (zuletzt aufgerufen am 12.02.2012).

4 Viktoria Schmidt-Linsenhoff, «Kunst und kulturelle Differenz oder: Warum hat die kritische Kunstgeschichte in Deutschland den post-colonial turn ausgelassen?», in: *Kunst und Politik. Jahrbuch der Guernica Gesellschaft*, hg. von Viktoria Schmidt-Linsenhoff, Osnabrück 2002, Bd. 4, S. 7–16.

5 Oskar Beyer, *Welt-Kunst. Von der Umwertung der Kunstgeschichte*, Dresden 1923, S. 11.

6 Ebd., S. 30.

7 Ebd., S. 87.

8 Ebd., S. 99.

9 Ebd., S. 37.

10 Gottfried Semper hat dies, allerdings ohne universalhistorischen Ansatz, bereits schon vorher getan, indem er als Anfang der Architektur die klassizistische, griechische Urhütte durch ein polynesisches Flechtbauwerk ersetzte. Vgl. Gottfried Semper, *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder Praktische Ästhetik. Ein Handbuch für Techniker, Künstler*

und *Kunstfreunde*, 2 Bde., Frankfurt am Main 1860/63.

11 Michael Walzer, «Zwei Arten des Universalismus», in: *Lokale Kritik – Globale Standards. Zwei Formen moralischer Auseinandersetzung*, Hamburg 1996, S. 139–168, hier: S. 140.

12 Ebd.

13 Ebd., S. 144 und S. 145.

14 Alois Riegl, «Kunstgeschichte und Universalgeschichte» (1898), in: *Gesammelte Aufsätze*, mit einem Nachwort von Wolfgang Kemp, Berlin 1995, S. 3–9, hier: S. 4.

15 Alois Riegl, «Neuseeländische Ornamentik», in: *Mitteilungen der Anthropologischen Gesellschaft in Wien*, Wien 1890, XX. Band, S. 84–87.

16 Alois Riegl, *Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik*, Berlin 1893, S. 17.

17 Die Gleichsetzung des historisch mit dem geografisch Fernen sowie die Verwehrung von Geschichtlichkeit und Zeitgenossenschaft und damit auch Aberkennung eines gleichberechtigten Subjekt- wie Objektstatus sind die Hauptargumente der mittlerweile kanonischen Schrift von Johannes Fabian, *Time and the Other. How Anthropology Makes its Objects*, New York 2002.

18 Hubert Locher, *Kunstgeschichte als historische Theorie der Kunst 1750–1950*, München 2001, S. 448.

19 Alois Riegl, «Über antike und moderne Kunstfreunde» (1904), in: *Gesammelte Aufsätze*, hrsg. von Artur Rosenauer, Wien 1996, S. 191.

20 Karl Lamprecht, «Was ist Kulturgeschichte?» (1896), in: *Ausgewählte Schriften zur Wirtschafts- und Kulturgeschichte und zur Theorie der Geschichtswissenschaft*, mit einem Vorwort von Herbert Schönebaum, Aalen 1974, S. 179f.

21 Karl Lamprecht, «Über auswärtige Kulturpolitik» (1912), in: *Ausgewählte Schriften*, ebd., S. 809–820, hier: S. 809.

22 Vgl. zu Lamprechts Kulturpolitik Rüdiger vom Bruch, *Kultur und Kulturwissenschaft um 1900. Krise der Moderne und Glaube an die Wissenschaft*, Stuttgart 1989.

23 Hier nach Georg Vasold, *Alois Riegl und die Kunstgeschichte als Kulturgeschichte*, Freiburg i.Br. 2003.

24 Summers 2003 (wie Anm. 1), S. 36f.: «Real space is ultimately defined [...] by the body's finite spatiotemporality, its typical structure, capacities and relations. [...] What I shall call the cardinal structure of the human body – its normative uprightness, symmetry (including the asymmetry of handedness) and facing – is reiterated in much of the basic and assumed meaning we take as given in the world around us.»

25 Zu einer Kritik daran vgl. auch Davis 2011 (wie Anm. 1).

26 Vgl. Ladislav Kesner, «Is a Truly Global Art History Possible?» und Barbara Maria Stafford,

«Another Kind of Gobar Thinking», in: Elkins 2007 (wie Anm. 1), S. 81–111, und S. 184–188, hier: S. 104.

27 Vgl. dazu Helmut Draxler, *Gefährliche Substanzen. Kunst und Kritik*, Berlin 2008.

28 Chika Okeke-Agulu, «Art History and Globalization», in: Elkins 2007, S. 202–207, hier: S. 205.

29 Okeke-Agulu, in: Elkins 2007 (wie Anm. 1), S. 206.

30 Atrayee Gupta, Sugata Ray, «Responding from the Margins», in Elkins 2007 (wie Anm. 1), S. 348–356, hier: S. 349.

31 Gupta/Ray, in: Elkins 2007 (wie Anm. 1), S. 356f.

32 Zur Geschichte der Universalismuseen ausgehend von den Kunst- und Wunderkammern vgl. Tom Flynn, «The Universal Museum – A Valid Model for the 21st Century?», auf: <http://www.tomflynn.co.uk/UniversalMuseum.pdf> (zuletzt aufgerufen am 12.02.2012).

33 Vgl. Alice Creischer und Andreas Siekmann, «Der Universalismus in der Kunst und die Kunst des Universalismus. Überlegungen zur «Globalisierung» des Kunstsystems am Beispiel der Vereinigten Arabischen Emirate», auf: http://www.springerlin.at/dyn/heft_text.php?textid=2100&lang=de (zuletzt aufgerufen am 12.02.2012).

34 Tony Bennett, «The Exhibitionary Complex», in: *New Formations*, Frühling 1988, Nr. 4, S. 73–102, S. 79: «This ambition towards a specular dominance over a totality was even more evident in the conception of international exhibitions which, in their heyday, sought to make the whole world, past and present, metonymically available in the assemblages of objects and peoples they brought together and, from their towers, to lay it before a controlling vision.»

35 Etienne Balibar, «Universalismus. Diskussion mit Alain Badiou», auf: <http://eipcp.net/transversal/0607/balibar/de> (zuletzt aufgerufen am 12.02.2012), S. 5 und 4 (in der Druckversion).

36 Dies Episode wird von den KuratorInnen im Begleitheft der Ausstellung *Pricipio Potosí. Wie können wir das Lied des Herrn im fremden Land singen? Koloniale Bildproduktion in der globalen Ökonomie* erzählt. Vgl. Ausstellungsführer, Haus der Kulturen der Welt, Berlin, S. 16.

37 Die Umerzählung von Geschichten finge bei der Veränderung solcher Klassifikationen an. Dass in den Berliner Museen die Künste Afrikas und Ozeaniens in Dahlem im Ethnologischen Museum zu sehen sind, d.h. unter eine westliche Forschungsmethode subsumiert sind, während die anderen Künste Regionalbegriffen zugeordnet sind, ist ein heute kaum noch verständlicher Anachronismus. Aber ohnehin würden dann alle gemeinsam im geplanten Humboldtforum unter dem Namen eines

deutschen Entdeckers stehen, dem aufgrund finanzieller Ressourcen und unter Nutzung der kolonialen Infrastruktur in den Americas die Welt zum Sammeln «offen» stand.

38 Walzer 1996 (wie Anm. 8), S. 105.

39 Balibar 2010 (wie Anm. 29), S. 4 (im PDF-Ausdruck).